Bérénice

Rivista quadrimestrale di studi comparati
e ricerche sulle avanguardie
diretta da Gabriele-Aldo Bertozzi

ESTRATTO
dal fascicolo n. 10-11 1996

ASSO Edizioni

VIA STAZIONE, 91 - 03032 ARCE (FR)

«LE PARLANTI RUINE»
G. B. Piranesi e le architetture visionarie del romanzo gotico

di GABRIELLA MICKS

Le noir cerveau de Piranèse
Est une béante fournaise
Où se mêlent l'arc et le ciel,
l'escalier, la tour, la colonne;
Où croît, s'enfle et bouillonne
L'incommensurable Babel.
V. Hugo

Nella seconda metà del '700 paradigmi estetici diversi si intersecano, mutano di segno, si contrappongono mentre si avvertono sempre più frequenti pulsioni di cambiamento, in un clima culturale inquieto e inquietante pur nell'apparente serenità augustea. In Inghilterra, l'estetica che sottende il romanzo gotico come altre manifestazioni artistiche e culturali del tempo, è soprattutto un'estetica del cambiamento, di transizione nel senso di un movimento dialettico che va colto nel suo svolgersi, e che si proietta verso il nuovo basandosi sull'autorità di un antico non trasmesso secondo convenzioni irrigidite, prodotto preconfezionato e spersonalizzato, ma riscoperto, reinventato, usato in maniera spregiudicata e creativa. La nostalgia per il passato non è (o non soltanto) evasione da un grigio e piatto presente, o espressione velleitaria di un immobilismo intellettuale e culturale, ma ricerca appassionata di segni, di materiali con cui costruire un futuro diverso.

È in questo contesto che vanno viste la figure e l'opera di Piranesi (1720-'78), "architetto veneziano" come amò chiamarsi, anche se è soprattutto come incisore romano di straordinarie architetture visionarie che ha segnato così profondamente il suo secolo e i successivi. Piranesi vive in prima persona i dilemmi che agitano, in superficie e in profondità, il vivace dibattito culturale e artistico di metà '700: emblema/espressione, ragione/sentimento, arte come prodotto o come processo, finito/non finito, Grecia/Roma, Omero/Ossian, classico/romantico. La polemica di Piranesi con Mariette sull'architettura trascende l'oggetto limitato della disputa, e appare come un paradigma in cui «sembrano riflettersi e compendiarsi tutti i dualismi dell'epoca, sullo sfondo di una verifica storica»[1]. A parte la polemica sulla superiorità dell'architettura greca o romana, quello che ha importanza è l'atteggiamento nei riguardi dell'antico: per Piranesi l'arte del passato non va intesa come una serie di archetipi da imitare con religiosa fedeltà, ma come un grande repertorio da cui attingere liberamente, utilizzando e rielaborando modelli e motivi a seconda delle proprie esigenze artistiche personali.

Come avviene per Burke, il vero bersaglio di Piranesi è il bello, nella formulazione del bello ideale di Winckelmann e nelle riflessioni sulla bellezza di Mengs, e le sue scelte sono opposte alle loro. Non la Grecia ma Roma: come Gibbon, l'artista era affascinato dal segno sempiterno che la città aveva lasciato nel mondo, e come lui riuscì in quello che si era proposto, risvegliarla a nuova vita esaltando il drammatico splendore delle antichità romane[2]. Anzi, scegliendo l'invenzione contro l'imitazione, Piranesi utilizza tutte le epoche, tutti gli stili: per lui l'antico non è un'idea immortale e immutata, ma un rudere corroso dal tempo, che lo plasma e lo trasforma in un continuo divenire. Sceglie il movimento, l'energia, la ricreazione eclettica che mescola liberamente codici e motivi, la trasgressione all'ordine e alla ragione visti come sistema convenzionale di regole. Nelle belle pagine che Bachelard dedica all'arte dell'incisione, viene spesso sottolineata la dinamicità trasgressiva dell'incisore: «Provocare, questo è il suo modo di creare [...] costantemente in rivolta contro dei limiti». La sua è «una presa di possesso totale degli oggetti, è imperiosa conquista di un universo inciso»[3]. In ogni caso resta escluso che Piranesi accetti «un presente fatto di equilibri e di grazia 'filellenica', e che quindi venga a patti con la categoria del bello»[4]: sceglie il sublime, l'oscurità, l'asimmetria.

La produzione teorica di Piranesi, a causa della fama e del prestigio di cui l'artista godeva in Europa, costituisce un intervento di rilievo nel dibattito contemporaneo, e giustamente vari studiosi, a cominciare dal Wittkower in un illuminante saggio del 1938, ne hanno sottolineato l'importanza e la carica innovativa. Nel vivace dialogo polemico *Parere sull'Architettura* (1765) il materiale archeologico, strumento consapevole di un'arte immaginativa – Piranesi è stato felicemente definito "archeologo visionario" – diventa un'arma nelle mani di questo "modernista rivoluzionario" che assume una posizione d'avanguardia in campo europeo, trovando consensi tra architetti e collezionisti[5]. Questo progetto di una riutilizzazione globale e originale dell'antico si rafforza con la diffusione in Europa, a partire dall'Inghilterra dove si era affermato con Addison, del nuovo concetto dell'artista come creatore originale e del genio, concetto che ai contemporanei, e ancor più nell'800, Piranesi parve incarnare compiutamente.

Per lo Shaftesbury, la messa a punto della tecnica dell'incisione ha avuto per la cultura inglese del '700 la stessa importanza che prima aveva avuto per tutta la repubblica delle lettere l'invenzione della stampa: non vi è dubbio che avesse ragione, e a dimostrarlo basterebbe pensare all'immensa diffusione e influenza delle stampe di Piranesi in Europa, e in particolare in Inghilterra, dove l'artista era assai conosciuto e ammirato, specialmente dopo la pubblicazione delle *Antichità romane* (1756), tanto che poco dopo venne nominato membro onorario della *Royal Society of Antiquarians* (1757). L'opera, in cui veniva studiata e raffigurata la topografia della Roma antica, ebbe enorme successo, tanto che tutta l'Europa colta si orientò verso Roma e lo studio dei suoi monumenti, notomizzati "da resuscitatore e non da necroforo": Piranesi «gloried in the ruins of the city past»[6]. Si veda la Dedica della *Prima Parte di Architettura e Prospettive*

(1743), in cui dopo aver ricordato la «maestà e magnificenza Romane» e «quella vasta ampiezza di spazio che una volta occupavano i Circhi, i Fori, gli Imperiali Palagi», l'artista dichiara che l'animo è commosso da «queste auguste reliquie [...] queste parlanti ruine»[7]. Non s'intende, quindi, perchè Argan affermi che «Il romanismo di Piranesi è un atto di morte»[8], anche se in un suo acuto saggio Mariani ha osservato che Piranesi esamina e seziona i monumenti «come un chirurgo che stia compiendo un delitto», sottolineando la capacità straordinaria, quasi spietata dell'artista di scavare, notomizzare le strutture della città antica per ricavarne il segreto e poterlo poi reinventare[9]. In realtà Piranesi (e Mariani è il primo a rilevarlo) seziona, scava a fondo nelle più intime fibre per cogliere la vita interna, segreta dei monumenti e farli rivivere nell'eterno presente dell'arte.

Per i molti visitatori, infine, le incisioni più popolari di Piranesi erano le *Vedute di Roma* (1748-78), per le quali vi era una richiesta costante, e che si diffusero ovunque in Europa ma di nuovo soprattutto in Inghilterra, da dove proveniva il maggior flusso di viaggiatori per cui Roma era il punto focale del Grand Tour e una visita al grande Piranesi un'occasione da non mancare. Nelle *Vedute* Piranesi «innalza sulle lastre primi piani giganteschi, snoda magiche fughe prospettiche: la sua è una realtà magica, in cui rivive la storia»[10].

Anche se per i contemporanei le opere più conosciute di Piranesi furono le *Antichità* e le *Vedute*, già nel tardo '700 e ancor più in seguito sono state soprattutto le *Carceri* a colpire potentemente l'immaginazione di artisti e letterati, *connoisseurs* e dilettanti: le loro architetture "impossibili e misteriose", come le ha definite Baudelaire, si sono incise nella memoria collettiva con intensità allucinatoria.

Ve ne furono due edizioni, la prima nel 1745 (*Invenzioni capricciose di carceri*) e la seconda, che ebbe maggior successo, nel 1761 (*Carceri d'invenzione di G. B. Piranesi, architetto veneto*).Come già nella *Carcere oscura* del 1743, anche qui Piranesi utilizza certi ingegnosi artifici scenografici – «A true artist should put a generous deceit on the spectators», secondo Burke – che aveva appreso dal Panini e dal Bibiena, i quali miravano soprattutto alla singolarità degli effetti prospettici e al carattere colossale della finta architettura[11]. Di particolare effetto la "scena per angolo" con gli assi diagonali e i punti di fuga a destra e a sinistra, fuori della tavola. Solo in Piranesi tuttavia se ne troverà un'applicazione così audace e pittoresca: nelle *Carceri* «la scenografia barocca si carica di suggestioni romantiche»[12], e gli effetti di prospettiva decuplicata dall'alto si ritroveranno nei paesaggi e nelle vedute pittoresche con castelli e rovine dei romanzi gotici.

La principale differenza tra il primo e il secondo stato è che in quest'ultimo il chiaroscuro viene esasperato e l'impianto delle scene viene reso molto più complesso: la rielaborazione delle tavole (passate da 14 a 16) comporta essenzialmente ombre assai più scure e contrastate, maggiore profondità della scena, e l'accentuazione del taglio obliquo di questa profondità. Piranesi sottolinea con un'ombreggiatura cupa i sinistri arnesi di tortura, dilata e fraziona lo spazio che

si carica di ambiguità: i dati oggettivi della visione sono amplificati, con un salto di scala almeno doppio che crea effetti di colossale potenza e spaventosa solennità. «Non muri pieni, ma una foresta di pilastri, di sostegni e di fughe d'archi: l'architettura degli sfondi sposta le sue combinazioni all'infinito»[13], creando complicazioni vertiginose e terrificanti. Uno degli elementi più inquietanti e suggestivi delle *Carceri* è costituito dalle scale gigantesche, a spirale, ritorte, talvolta interrotte, che spesso non si sa dove vadano a finire: motivo questo che ritroveremo infinite volte nelle dimore, e soprattutto nei sotterranei, della narrativa gotica, e che affascinerà i romantici, specialmente Gautier, che identifica «le plaisir que donnent les romans d'Anne Radcliffe et les eaux fortes de Piranèse»[14] con l'emozione suscitata in lui dall'ossessivo *motif* «des spirales descendant vers des profondeurs mystérieuses». Si noti l'accostamento, frequente in Gautier, tra Piranesi e Mrs Radcliffe, di cui sottolinea sempre le architetture angosciose e soffocanti nella loro buia immensità. Quelle delle *Carceri* sono impossibili ma al tempo stesso nella loro possente, ossessiva materialità, reali[15], una presenza ineludibile e misteriosa, i cui immaginati silenzi riecheggiano a lungo nella mente. Il senso di costrizione che domina nelle *Carceri* non deriva dall'assenza di spazio, ma da «un'apertura verso l'infinito», e il disagio che provocano nell'osservatore secondo Yourcenar è causato dal senso di trovarsi in un universo asimmetrico, privo di centro, ma al tempo steso in espansione perpetua: «Dietro queste sale dagli spiragli muniti di inferriate noi sospettiamo altre sale affatto simili, dedotte o deducibili indefinitamente in tutte le direzioni immaginabili. [...]. Questo mondo aggomitolato su se stesso è matematicamente infinito»[16].

I due poli della ricerca piranesiana, l'evocazione della strutturalità primigenia e la disarticolazione delle strutture evocate appaiono in tutta la loro evidenza nelle *Carceri,* dove Piranesi dimostra chiaramente che la geometria euclidea non rappresenta per lui l'unica soluzione architettonica: l'evidente e definitiva rottura dell'artista con le leggi della prospettiva centrale[17] sottolinea la sua posizione di "modernista rivoluzionario", di trasgressore audace e rigoroso al tempo stesso. Le volte di proporzioni colossali, da cui pendono lampade spente, le passerelle che finiscono nel nulla creando sensazioni d'improvvisa vertigine come le infinite scale a chiocciola, le misteriose torture evocate o lasciate immaginare sono tutti elementi di un mondo chiuso, notturno, che ha una fortissima suggestione visionaria e che trasferirà il suo ambiguo fascino sulle pagine dei romanzieri gotici: pagine che si popoleranno di castelli, abbazie, sotterranei, infiniti corridoi, scale vertiginose, spazi vastissimi e soffocanti, volte immense, passaggi segreti, tutti luoghi piranesiani, al tempo stesso immaginari e reali nella corposa plasticità della creazione artistica.

Il Piranesi dei romantici, di Gautier, Nodier e de Musset, e poi perfino di Huxley (e anche Yourcenar parla di malaria), è quello immaginato, sognato da de Quincey nelle *Confessions* mentre ascoltava Coleridge che gli descriveva le *Carceri* (che significativamente chiama *Dreams*): un visionario in preda al delirio della febbre, prigioniero delle sue angosciose architetture oniriche, «vast Gothic

halls». Qui de Quincey legge le *Carceri* attraverso i romanzi gotici, invertendo il rapporto che esiste tra l'opera d'arte visiva e quella letteraria: nelle *Carceri* non vi sono elementi gotici in senso stretto, ma certo l'atmosfera è "gotica", e Eisenstein a questo proposito osserva che non si tratta tanto di un errore, quanto dell'aver colto con estrema esattezza l'"estaticità" di Piranesi, estaticità che «attraverso la forma architettonica si esprime con particolare efficacia negli ambienti e nelle cattedrali gotiche»[18]. Per de Quincey, le scale a spirale di Piranesi diventano il simbolo di un'ansia che condensa lo spirito dei romanzi gotici e lo trasmette ai romantici francesi. De Quincey aggiunge che «With the same power of endless growth and self-reproduction did my architecture proceed in dreams», mentre altrove dirà che nei suoi sogni indotti dall'oppio vede architetture di proporzioni così vaste che l'occhio non riesce a coglierle: le distanze appaiono amplificate fino a raggiungere "un'inesprimibile e auto-ripetitiva infinità", il che lo fa pensare alle vaste eppur claustrofobiche strutture piranesiane.

In realtà nel processo artistico da cui nascono le *Carceri* le invenzioni e l'elaborazione fantastica delle immagini si basano sull'appassionata, attentissima meditazione del giovane architetto sui monumenti antichi di Roma e sulla loro sia pure immaginaria ricostruzione. Una rivisitazione fantastica, come in un sogno, di edifici reali (il carcere Mamertino, gli edifici capitolini, la Mole Adriana, usata come carcere fino al 1901, cisterne e altre possenti strutture di utilità) o di cui si ha notizia dalle fonti letterarie (le scale gemonie), che secondo M. Calvesi rivela una visione «ideologicamente orientata verso un'invenzione evocativa e celebrativa»[19] – certo deliberata e calcolatissima.

La qualità visionaria di queste immagini straordinarie, suggestive e inquietanti che si sono iscritte potentemente nell'immaginario collettivo dell'Europa settecentesca (ma le riverberazioni giungono a noi con un'intatta carica di misteriosa fascinazione) non è quindi dovuta alla febbre o alla droga, ma piuttosto a quella sottile alchimia segreta che sempre s'accompagna al processo creativo, trasmutando la realtà in sogno e il sogno in realtà. La vertigine piranesiana così non coincide con un diagramma esclusivamente onirico, con un delirio visionario fine a se stesso: è la portentosa fantasia dell'artista, sostenuta da una caparbia volotà di ricerca e di perfezione, che dilata gli spazi, spalanca voragini, costruisce deliberatamente prospettive infinite e angosciose.

Che si possa stabilire un rapporto non arbitrario ma funzionale tra arti visive e letteratura nella seconda metà del '700, e in particolare tra le incisioni di Piranesi e il romanzo gotico, è cosa facilmente dimostrabile se si considera la concezione dello spazio. Arte e romanzo, infatti, in questo periodo convogliano, pur con linguaggi diversi, «gli stessi paradigmi spaziali»[20]: ma le affinità tra Piranesi e i romanzieri gotici non si fermano certo qui, anche se le architetture dell'immaginario sono il più evidente aspetto in comune, e se incisore e romanzieri sanno evocare magistralmente, pianificandola con estrema deliberazione, «la potenza di costruire»[21]. Vi sono infatti molti altri importanti punti di con-

tatto tra la poetica e la tecnica piranesiane del visionario e quelle gotiche: in primo luogo, il recupero della Storia, antica per Piranesi, medievale in senso lato, ma comunque polemico, alternativo rispetto al presente dei Lumi per i "Gothicists". Di fondamentale importanza anche il recupero della passione, del sentimento: giustamente il Petrucci sottolinea come in Piranesi l'intuizione del grandioso sia convertita in sentimento[22], mentre il fascino ossessivo della storia romana colora di vera passione il suo studio dell'antico e il suo senso vivissimo della dignità e poesia dell'architettura, «concepita come una grande arte, prodigiosa, piena di mistero, di una bellezza profonda, di poesia»[23].

Altro atteggiamento condiviso è quello sovversivo nei confronti delle norme e delle regole, dell'ordine e della ragione: eguale la preferenza per il sublime rispetto al bello, burkianamente declassato a grazioso e insignificante, mentre vengono privilegiati il senso del mistero, la tensione drammatica, il chiaroscuro, il gusto per l'esagerazione e l'eccesso. Identiche la dilatazione degli spazi, le dimensioni gigantesche, l'iterazione ossessiva, come pure l'insistenza sull'oscurità, la vastità e la "magnificenza" come elementi – con il terrore – del sublime (e qui il referente comune, anche se per Piranesi solo forse in modo inconsapevole, è Burke). E ancora, la discontinuità, la frammentazione, la deliberata incongruità che si possono ritrovare nelle lastre piranesiane come, ad es., nella struttura narrativa di *The Castle of Otranto*. Elementi significativi e caratterizzanti, infine, sono il comune gusto delle rovine, sintomo di una sensibilità nuova, diversa nei confronti del passato e del fluire del tempo, e l'inesauribile fascinazione delle strutture sotterranee, terrificanti e suggestive, speranza/tentazione di conoscenza e di salvezza.

«Visions [...] have always been my pasture. I almost think there is no wisdom comparable to that of exchanging what is called the realities of life for dreams»[24]. I sogni di Horace Walpole erano popolati di «old castles, old pictures, old histories», e in Piranesi egli trova una dimensione fantastica e suggestiva che può alimentare quelle visioni che gli sono necessarie:

> the sublime dreams of Piranesi, who seems to have conceived visions of Rome beyond what it boasted even in the meridian of its splendour. Savage as Salvator Rosa, fierce as Michael Angelo and exuberant as Rubens he has imagined scenes that would startle geometry, and exhaust the Indies to realize. He piles palaces on bridges, and temples on palaces, and scales Heaven with mountains of edifices. Yet, what taste in his boldness! What grandeur in his wildness! What labour and thought both in his rashness and details![25]

Architetto e collezionista, Walpole costruisce un castello gotico in miniatura, a Strawberry Hill, per realizzare le proprie visioni in un eclettismo che si unisce al gusto del *pastiche*: «L'irregolarità affascina, la stranezza trascina al di là della realtà presente»[26]. Ma l'influsso di Piranesi, di cui lo colpiscono soprattutto l'illogico e l'enorme, è più evidente in *The Castle of Otranto* (1764) che inizia il nuovo genere gotico: l'immenso castello, vero protagonista della storia, è costruito sulla carta secondo una deliberata tecnica di esagerazione delle dimen-

sioni architettoniche e di oggetti misteriosi e terrificanti (che, letteralmente, schiacciano gli esseri umani, figurine insignificanti come quelle che compaiono nelle incisioni piranesiane). Il gigantesco elmo che appare all'inizio del romanzo, oggetto misterioso, indecifrabile, 'sublime', deriva certamente da quelli che si vedono, ugualmente smisurati, in una delle *Opere varie* e nella tav. VIII delle *Carceri*, mentre anche piranesiani sono i sotterranei del castello, «that long labyrinth of darkness» in cui regna un «awful silence» e un'atmosfera di terrore. Mentre appare eccessivo definirlo, come fa il Tatar, un «castello degli orrori», è pur vero che l'eccesso, il sovrannaturale, la paura e il delitto vi creano un'atmosfera di cupa minaccia che ricorda le *Carceri*, mentre il *coup de théâtre* finale – il crollo del castello per l'intervento di una visione «dilated to immense magnitude» – rientra in questo gusto dell'esagerazione e dell'abnorme che sarà poi caratteristico del romanzo gotico. Dopo avergli riconosciuto il merito di avere «per primo divinato una fonte potenziale del meraviglioso letterario nelle *Carceri*», giustamente Praz osserva che l'opera del Piranesi, ammirata entusiasticamente, appariva al Walpole efficacissima illustrazione dell'analisi burkiana dell'effetto dell'infinito: «Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime»[27].

Caratteri essenziali delle *Carceri* sono infatti la sublimità, la creazione di un «artificial infinity», il «delightful horror» e lo «astonishment»: l'accostamento tra Burke e Piranesi appare inevitabile, anche se pur essendo contemporanei (l'*Enquiry* di Burke è del 1757) non risulta abbiano avuto rapporti diretti. Burke tuttavia mentre scriveva l'opera può ben aver visto qualche incisione piranesiana (anche delle *Carceri*), forse tramite il Berry, mentre Piranesi avrebbe potuto avere notizia di Burke (come si sa, subito assai famoso) da qualcuno dei numerosi viaggiatori, in genere colti e ben informati, che andavano a trovarlo quando passavano da Roma. Barilli, che sottolinea puntualmente i numerosi e importanti punti in comune fra Burke e Piranesi, conclude che i due si rafforzano reciprocamente e allo stesso tempo «contribuiscono congiuntamente a chiarire i tratti di tutta un'epoca culturale»[28].

Come Walpole, anche W. Beckford – il primo a menzionare esplicitamente le *Carceri* nel 1780 – costruisce castelli e torri di pietra (ma anche di cartone, gesso e tela dipinta, rivelando un *penchant* scenografico e illusionistico che come in Piranesi mira soprattutto all'effetto), e vertiginose torri, tenebrosi palazzi sotterranei, addirittura una livida città morta, Istakhar, nel suo straordinario *Vathek* (1786), sospeso tra romanzo gotico e favola orientale. In un audace, pericoloso scambio tra arte e vita, sogno e realtà, dimora reale (Old Fonthill, che gli aveva dato uno spunto per la «Hall of Eblis») e dimora immaginaria[29], cui si sovrappongono il ricordo mai sopito delle scenografie da *féerie* con cui aveva fatto trasformare per le festività natalizie del 1781 tutta la casa e le potenti suggestioni delle incisioni piranesiane, Beckford crea nel suo romanzo architetture misteriose e perverse, torri, cupole, infinite scalinate, interminabili corridoi e saloni sotterranei. La verticalità teorizzata da Burke come fonte del sublime e che caratte-

rizza le tavole di Piranesi, domina la spazialità del romanzo, proiettandosi sia verso l'alto che verso il basso, dove il Palazzo del Fuoco Sotterraneo, cui giungono dopo una lunghissima, precipitosa discesa nelle viscere della terra, gli ambiziosi e scellerati protagonisti, rappresenta secondo Borges il primo inferno realmente atroce della letteratura. Il fascino delle fantastiche, inquietanti architetture di Piranesi stimola la fantasia di Beckford soprattutto per le vaste rovine, i sepolcri regali e l'interminabile scalinata di Istakhar, e rivive intatto nella topografia infernale della «Hall of Eblis».

Forse nessun altro romanziere gotico fa dell'architettura la protagonista assoluta delle sue opere come Mrs Radcliffe, anche se nei suoi romanzi più famosi – *The Mysteries of Udolpho, The Italian* – l'elemento architettonico non compare nel titolo, come accade invece assai spesso a cominciare da Walpole. Nel microcosmo del castello – immenso, possente anche se parzialmente in rovina, superbamente pittoresco, minaccioso – essenzialmente ci si perde: la sua complessità labirintica, i lunghi corridoi, le scale che si moltiplicano come in un'incisione di Piranesi, disorientano e terrorizzano gli sventurati che vi si trovano prigionieri. L'atmosfera onirica, da incubo che lo pervade ricorda quella delle *Carceri*: anche il castello, come queste, è «una prigione dinamica»[30], una struttura gigantesca dove chi vi è rinchiuso vaga incessantemente, inutilmente, alla ricerca di un'improbabile, impossibile salvezza. Come le massicce strutture piranesiane, l'architettura di carta di Mrs Radcliffe è opprimente, soffocante: la sua dimensione fantastica nasce dalla sproporzione tra edifici e spazi enormi («lofty», «gigantic» sono tra gli aggettivi più frequentemente usati per descriverli), non a misura d'uomo, e quelli che Walpole chiamava i «mortal agents» del suo dramma (o forse meglio, melodramma). Sono minuscole figurine come i "banditti" nei paesaggi dell'amato Salvator Rosa o nelle incisioni dell'altrettanto ammirato Piranesi, di cui la scrittrice riprende anche il punto d'osservazione dal basso verso l'alto (si veda la prima apparizione del castello di Udolpho), che dilata ancor più le già "gigantic" dimensioni delle strutture architettoniche. Mrs Radcliffe è stata definita "the Shakespeare of romance", ma forse sarebbe più appropriato chiamarla "the Piranesi of romance", per lo straordinario, suggestivo rilievo delle sue architetture visionarie in cui personaggi e lettori volentieri si perdono, presi dal loro fascino pittoresco e sublime.

Possiamo ora cogliere con maggior chiarezza quel rapporto tra architettura e letteratura che si è indicato come caratteristico del clima culturale inglese di fine '700. Le suggestioni che l'architettura esercita sul romanzo gotico arrivano a Walpole, Beckford, Mrs Radcliffe e altri per vie diverse ma complementari: l'interesse e l'entusiasmo per gli edifici e i monumenti gotici, resi ancor più pittoreschi dall'azione corrosiva del tempo, in pieno Gothic Revival; l'*Enquiry* di Burke che dà largo spazio all'architettura come fonte del sublime, e fornisce la giustificazione teorica di un fenomeno di gusto già in atto; infine, la mediazione delle incisioni di Piranesi, che proietta le sue fabbriche gigantesche in una dimensione visionaria e sublime di grande fascino e seduzione. I motivi architettonici che

più colpivano l'immaginazione dei contemporanei in edifici e rovine apparivano qui già selezionati, filtrati e rielaborati dalla personalità artistica di Piranesi, che intensificava magistralmente effetti e suggestioni sublimi, rafforzando l'autorità delle formulazioni burkiane di cui la sua opera appariva una persuasiva conferma.

In questo contesto, Piranesi e le sue visioni architettoniche agiscono come un catalizzatore di vari stimoli e motivi culturali e artistici, che trovano la loro realizzazione più immediata ed evidente (anche se non è l'unica) nel romanzo gotico. Con l'influsso diretto o indiretto di Piranesi sulla narrativa del tardo '700 si verifica una situazione culturale complessa ma chiara, in cui un'arte visiva (architettura), mediata da un'altra arte visiva (incisione), agisce potentemente su un'arte verbale (narrativa). Il cerchio infine si rinsalda, in quanto a sua volta la letteratura, e in particolare il romanzo gotico, influenza il gusto nelle arti visive, contribuendo in modo decisivo all'affermarsi della moda dell'architettura gotica e delle rovine.

Se Piranesi con le sue incisioni ha composto «a visual novel of Rome»[31], i romanzieri gotici costruiscono vertiginose architetture verbali in cui dimora quel «delightful horror» che invano tentava di esorcizzare chi, come il Winckelmann, contrapponeva alle oscure, labirintiche seduzioni del sublime la luminosa semplicità del bello ideale. Anche se diversi architetti inglesi del '700 – Adam, sir William Chambers, Dance (che col suo carcere di Newgate più di ogni altro ha saputo avvicinarsi alle possenti e tenebrose strutture delle *Carceri*), Soane e altri – hanno ammirato e seguito Piranesi come auspicato da Walpole, chi ha appreso con maggior profitto la lezione dei suoi "sogni sublimi" sono stati piuttosto coloro che hanno costruito per scrivere e scritto per costruire. Walpole con Strawberry Hill e *The Castle of Otranto*, Beckford con Fonthill Abbey e *Vathek* hanno tentato di fissare sulla pietra e sulla carta la stessa visione piranesiana di un universo frammentato, disarmonico, misterioso, in cui lo spazio è vissuto come continua minaccia e perdita d'identità, percorso di indicibili ansie e improvvise, folgoranti illuminazioni, di sovrumani silenzi, di insanabili lacerazioni, di indecifrabili tenebre. E' il regno di una sublimità dolorosa, di un mistero che isola l'individuo privandolo dei suoi punti di riferimento consueti e costringendolo a lottare con l'ignoto e con se stesso per tentare di sopravvivere.

Pur avendo costruito solo sulla carta, Mrs Radcliffe appare infine vicinissima al "romanzo visivo" piranesiano con le sue cupe, immense prigioni dell'Inquisizione e il senso dell'antica gloria di Roma e delle sue «sacred ruins, those gigantic skeletons». Il suo mondo è quello contraddittorio e trasgressivo, sconfinato e claustrofobico, inquietante e sublime delle *Carceri*, di cui ha saputo cogliere o intuire le più segrete valenze, il senso di angosciosa precarietà dell'individuo sempre in bilico sull'orlo di spazi precipitosi e infidi, costretto ad un viaggio-discesa nelle profondità insondabili della terra e dell'io. A differenza però della maggior parte delle vittime prese nella rete degli intrecci crudeli dei romanzi gotici, cui lo scioglimento dell'intricata vicenda non porta, dopo tante

traversie, quella salvezza che nel romanzo sentimentale sarebbe di rigore, le eroine di Mrs Radcliffe riescono a superare le loro terribili prove, risalendo dai tortuosi, tenebrosi labirinti sotterranei alla luce del giorno e a una vita finalmente normale. Non sapremo mai, invece, quale sarà il destino di quelle figurine che in scala ridottissima intravediamo sotto le volte gigantesche, sulle scale e passerelle perse nella fosca penombra delle *Carceri* piranesiane, tra misteriosi, minacciosi, enormi strumenti di tortura pronti per l'uso: possiamo solo indovinarne l'ansiosa incertezza, l'attesa sfibrante di una punizione temuta e sempre rinviata, che pure da un momento all'altro giungerà inattesa, improvvisa, inesplicabilmente crudele. Nelle *Carceri* anche il tempo, come lo spazio, è enormemente dilatato, senza fine né principio, un *continuum* che appare immobile mentre invece scorre lentissimo, inesorabile, scandendo la durata di una condanna interminabile. Questa tematica angosciosa, in cui il terrore, la sofferenza e la sconfitta sono la regola di un universo sregolato e maligno, è al centro della visione di Piranesi e dei romanzieri gotici, ed è il segno della loro inquietante modernità.

[1] A. PINELLI, «Dialettica del Revival nel dibattito classico-romantico», in Il *Revival*, a cura di G. C. Argan, Milano, Marzotta, 1974, p. 65.

[2] Cfr. W. L. MACDONALD, *Piranesi's Carceri: Sources of Invention*, Northampton (Mass), Smith College, 1979, p. 22.

[3] G. BACHELARD, «Introduzione alla dinamica del paesaggio», in *Il diritto di sognare*, trad. it. M. Bianchi, Bari, Dedalo, 1987, p. 66.

[4] R. BARILLI, «Piranesi e Burke», in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, Firenze, Olschki, 1983, p. 338.

[5] Cfr. R. WITTKOWER, «Piranesi's *Parere*», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II (1938), 155.

[6] A. PETRUCCI, *Maestri incisori*, Novara, De Agostini, 1953, p. 98; G. B. PIRANESI, *Vedute di Roma*, ed. M. CAMPBELL, Roma, American Academy, 1990, p. 19.

[7] Cit. in *ibid.*, p. 18.

[8] G. C. ARGAN, «Il Reviva», in *op. cit.*, p. 17.

[9] V. MARIANI, *Studiando Piranesi*, Roma, Palombi, 1938, p. 18.

[10] A. PETRUCCI, *op. cit.*, p. 101.

[11] Cfr. H. FOCILLON, *G. B. Piranesi* (1918), a cura di M. Calvesi e A. Monserini, Bologna, Alfa, 1967, p. 154.

[12] M. PRAZ, *Piranesi. Le Carceri*, Milano; Rizzoli, 1975, «Introduzione», p. 7.

[13] H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 153.

[14] Cit. in M. LEVY, *Le roman gothique anglais*, Tolosa, Faculté des Lettres, 1968, p. 636.

[15] Cfr. H FOCILLON, *op. cit.*, p. 158.

[16] M. YOURCENAR, «Le cerveau noir de Piranèse», cit. in M. PRAZ, *op. cit.*, p. 15.

[17] Cfr. M. TAFURI, *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980, p. 34.

[18] *Ibid.*, p. 104.

[19] M. CALVESI, «Ideologia e riferimenti delle *Carceri*», in A. BETTAGNO, *op. cit.*, p. 354.

[20] M. BIETI (a cura di), *Il gotico inglese*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 27.

[21] G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 85.

[22] Cfr. A. PETRUCCI, *op. cit.*, p. 100.

[23] R. BLOMFIELD (1912), cit. in M. CAMPBELL ed., *op. cit.*, p. 5.

[24] H. WALPOLE, lettera a G. Montagu (5 gennaio 1766).

[25] ID, «Advertisement» al IV vol. degli *Anecdotes of Painting* (1771), cit. in J. ANDERSON, «Giant Dreams», *English Miscellany* n° 3 (1952), pp. 51-52.

[26] H. WALPOLE, *Strawberry-Hill*, a cura di G. Franci, Palermo, Sellerio, 1990, p. 18.

[27] Cfr. M. PRAZ, «Il romanzo gotico di M. G. Lewis», in *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972, p. 32; M. PRAZ, *Carceri*, op. cit., p. 15; E. BURKE, *Philosophical Enquiry* (1759), ed. PHILLIPS, Oxford: OUP, 1992, p. 67.

[28] R. BARILLI, *op. cit.*, p. 327.

[29] Cfr. G. FRANCI, *La messa in scena del terrore*, Ravenna, Longo, 1982, p. 69.

[30] M. LEVY, *op. cit.*, p. 272.

[31] W. L. MACDONALD, *op. cit.*, p. 29.